

昭和34年4月23日第3種郵便物認可 昭和34年5月8日国鉄東局特別扱承認雑誌504号 平成14年7月15日発行・毎月15日発行・第44巻第7号

みすず 496



2002.7

サラエヴォの映像 下

— 世界がバルカン半島にやってくる

ディーナ・ヨルダノヴァ

〔管啓太郎訳〕

「可視性の政治学」に「表象されること」対「自らを表象すること」
サラエヴォの表象について考えていると、どうしても
参加型映画の問題が出てくる。映像人類学者のデウィッ
ド・マクドゥーガルの定義によれば、参加型映画とは「複数の
の作者という原理」に立つもので、それがこんどは「インタ
ーテクスチュアルな映画」という形式を作り出し、こうして
クロス・カルチュラル映画は本当に「ダイアロジックでポリ
フォニー的」なものとなる (MacDougall, 1998, p. 138)。
サラエヴォの市民は、観察者・訪問者によって奪かれ、撮
影された。市民たちはしばしば、外部の人間が書くこと撮
ることに参加してきた。だがそれだけではなく、かれら自身も
書き、撮影したのだ。けれども、そこから現れてくる作品が
ダイアロジックでポリフォニックなものになったといえる場

合は、ごくかぎられている。その主な理由は、外部の観察者
が作った映画のほうが、地元の間が自分たちについて作っ
たものよりもずっと広く、人目にふれることができたためだ。
制作の機会があるかどうかより、可視性（人目にふれるかど
うか）の政治学のほうが、はるかに重要だった。

サラエヴォの映画作家が記録したイメージはあちこちでい
くらでも見られるが、それはかれらがこうしたイメージ群か
ら構成した映画が見られるということ、意味しない。かれ
らが撮影し編集した画像は、潜在的なプロパガンダ材料であ
ると考えられる——実際に銃撃にさらされているのがたしか
にこれらであっても、かれらは紛争の一方の当事者なのだか
ら。ところがおなじ素材が、(へ西)の人間によって拾われ作
品内で使われると、それはただちにプロパガンダ的内容のな

いものとして見られるようになるのだ。そのもつともきわだった例は、この包囲された都市におけるもつとも活発な映画製作集団である SaGA (サラエヴォ作家グループ) のドキュメンタリー作品だろう。この街の作家や芸術家のフォーラムとしての役割を包囲下の年月にはたした、ゆるやかな集団である SaGA は、アテミール・ケノウィッチによって率いられた、ボスニアのムスリム政府の庇護下に活動していると考えられていた。SaGA によるドキュメンタリーは編集され、そのまま配給可能な完成作品として提示されていたものの、そうした作品はほとんど一度も、外国の放送局や配給会社にとりあげられたことがなかった。グループのメンバーによるいくつかの短いショットをつなぎあわせた五〇分の作品『サラエヴォーグラウンド・ゼロ』は、エンドマークのクレジットの後に、補足的説明が添えられている。それによると、この作品はいくつかの国際ネットワークに放映・配給をもちかけたものの、すべてから拒絶された。なぜなら、それがかれらのフォーラムに「適合しない」と見なされたせいだ。

そのような目に遭うことに対処し、この街についてのかれらの断えが聞き届けられるように望んで、サラエヴォの映画作家たちは自分たちが撮影した映像を、「フォーラム」が適切であると考えられる人々が使えるようによるこんで提供した。その結果、SaGA の素材は、この街をめぐる作品を撮った多くの〈西〉のドキュメンタリー作家によって、広く使

われることになった。たとえばベルナルド・マンジ・レイは「ボスナ!」で、SaGA 提供の映像を広く使った。この作品には、サラエヴォの悲劇の、よく知られたイメージや人物が登場する。ムラティッチ將軍の遠い無線交信の音が、狙撃兵に一般市民を撃つと命じているのを、私たちは耳にする。サラエヴォの死体安置場の管理人が、日々つけている死体の管理記録に、自分の息子の名前を書き込むところを目にする。傷ついた子供たちや瘦せこけたボスニアの男たちの、陰惨なイメージを見る。

この本のために調査をしながら、私は大小の配給会社に日常的に連絡をとりつづけていた。どうしても見る必要がある、かれらが所蔵している〈西〉で作られた映画の、試用コピーを借りるためだ。ところがボスニアで作られた映画を見たいと思ったならば、私は他の回路を使わなくてはならなかった——個人的な知り合い、民族的なネットワーク、学問上の友人など。私は非常に印象的な『サラエヴォの死』(1995)を、ようやく一九九七年になって、その作者である亡命サラエヴォ人の比較文学教授トヴルトコ・クレノウィッチの行方をつきとめることに成功してからはじめて見る事ができた。彼は手持ちの唯一のコピーを貸してくれた——彼のシカゴの家の本棚で埃をかぶっていたビデオテープだ。そのときまでにも、私はおなじ長さ(五五分)、おなじような主題と感受性によるドキュメンタリーを、他にも多く見ていた。

けれどもこれほどまでに個人的な作品はなかった。すさまじい戦争の年月にサラエヴォの人々が作った、「サラエヴォの死」ならびにそれと似た他の作品は、エスニック・コミュニティーの集会やどこかの大学でそれに興味を抱いている人々が組織する講演会などのために作者との直接交渉をおこなわなにかぎり、上映の機会がない。

〈西〉で作られたサラエヴォをめぐる長編やドキュメンタリーは、映画館で上映され大手のテレビ・ネットワークで放映されるものの、サラエヴォの人たちが作った作品は、各地の映画祭の枠を超えて上映されたためしがない。Sofiaのメンバーがヨーロッパのネットワークの協賛を得て撮影した短編ドキュメンタリーを例外として、これらの作品が〈西〉のテレビで放映されたこともなく、あれだけ数のあるビデオ店で入手できるものもひとつもないのだ。ビデオ店では、レヴィの「ボスナー」(1994、ツァイトガイスト)、ロスローの「アービサイド(都市殺し)」(1993、ファーストラン/イカルス)あるいはマルケルの「キャンプの最高の時」(1993、エレクトロニック・アーツ・インターミックス)などが見られるのに。

アディミール・ケノヴィッチは、地元ドキュメンタリー作家が提示した表象だけが、正統的・正当的なものと見なされるべきだと主張していた。

ケノヴィッチは、物語はそれを生きている当事者の人々によって語られるべきだ、と信じている。ワルシャワ・ゲットー蜂起の戦士たちがビデオカメラをもっていて、これらの物語を世界にむかって語ることができたならば、それは世界史の流れを変えたかもしれない¹³。

可視性という問題を検討すると、サラエヴォの人々は国際的オーディエンスにむかって自分たちが語りかけるための機会均等を与えられていないことがわかる。かれらに代わって、他人たちが語っているのだ。これはまさに主体性の否定を意味している。「サラエヴォ」という悲劇の主人公たちは、アルカンのように美化はされえないし、他の犠牲者たちとおなじく、比較的目立たない位置にとどまっている。かれらが作り出したイメージや物語が、国際メディアの表面にあまりにも限られたかたちでしか登場しないことは、サラエヴォの経験の苦いアイロニーのひとつでありつづけている、といわなくてはならない。

長編作品

バルカン半島を舞台とする他の多くの映画の場合とおなじく、サラエヴォについての映画も、物語を異邦人——若い旅人、救援活動家、ジャーナリスト——の視点からかたるのが普通だった。イタリア映画『獲物袋』は、サラエヴォの紛争



悪名高いホリデー・インのバーにいないとき、外国人ジャーナリストはサラエヴォの市民を助ける。『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』で狙撃の犠牲者を運ぶのを手伝うウディ・ハレルソン。

で身動きのとれなくなったイタリア人狩猟家たちの視点からかたられている。ギリシャ映画『ユリシーズの瞳』は、失われた映像を求めて包囲下の都市に旅をするギリシャ系アメリカ人映画作家の視点からかたられる。アメリカの『水瓶座の時代』はすでに放棄されたプロジェクトだが、そこではハリソン・フォードが国際救援活動家を演じ、サラエヴォの女性と関係をもつことになっていた。スペインの『コマンチュエ・テリトリ』は、サラエヴォにおけるジャーナリストのクルーの視点からかたられた。

『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』もやはりジャーナリストの物語で、ITN（独立テレビジョン・ニュース）の記者マイケル・ニコルソンの著書『ナターシャの物語』を原作としている。この映画の語り手はマイケル・ヘンダーソン（演じるのはステイヴン・テイレン）というイギリス人記者だ。彼はアメリカやオーストラリアのジャーナリスト・チームとともに、サラエヴォ取材している。外国人ジャーナリストたちは悪名高いホリデー・インのバーにたむろし、部屋の壁にはマッドレスをたてかけて榴散弾から身を守っている。かれらが書くサラエヴォの話は、いずれも大見出しにはならない。なぜならつねに、何かしらもつと重要なことが起きているからだ——たとえばヨーク公爵夫妻の離婚のような。指令にしたがってヘンダーソンは、ある献身的なセルビア人女性が運営する、前線近くの孤児院を取材する。記者は孤児たちの苦

しい生活にすっかり同情し、そのひとりであるエミラをここから脱出させイギリスに連れてゆこうと決意する。この仕事を手伝ってくれたのはアメリカ人の救援活動家ニーナで、一団の子供たちとともに二人はイタリヤにむかう移送バスで危険な旅をはじめめる。ボスニアを走りまわり、すべての検問所で嫌がらせを耐え忍びつつ、かれらはさまざまな残酷な光景を目撃する——ある村では新鮮な死体の山、別の村では鎖でひとつにつながれた若者たちの処刑。ついにヘンダーソンとエミラはイギリスに到着し、少女はそこでヘンダーソンの家族の養女となつて、しだいに新しい生活に慣れてゆく。ところがここでひねりがあつて、エミラがじつは孤児ではなかつたことがわかり、見つかつた母親から、娘をボスニアへと送り返してくれといわれるのだ。それでヘンダーソンは正式に養子縁組をしようとサラエヴォに戻る。それにつづく憂鬱な対面の後で、母親は親権を放棄することに同意する。母親がエミラに電話をかけると、少女が口にするのは、「わたしの家はここ」。英語で、そういうのだ。

『ユリシーズの瞳』の霧がかかり寒いサラエヴォとはちがつて、『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』では街には絶えず陽光がふりそそいでいる。死も暴力もすべて白昼の光の中をやつてきて、カメラは視線を残酷な光景からけつしてそらさない。この映画に現れる数少ない地元の人間のひとりである運転手のリストは、自宅で本をばらばらと見ているうちに、

不条理にも狙撃兵に殺される——彼の血が壁に飛び散る。監督のウィンター・ボトムは再現シーンを強化するために、こうした流血の実写を使い、ドキュメンタリーをフィクションに吸収する。彼はよく知られたサラエヴォの有名な場面のビデオをさしはさみ、(西)の政治家たちの芸のないコメントや果たされなかつた約束の映像を、容赦なく利用する。たとえば国連事務総長のブトロス・ブトロス・ガリが、サラエヴォの人々にむかつて、忍耐強くなければならない、とかたる姿が映される。かれらの街はそれほど悪いところではない、地球上にもっと危険な場所が一三ヶ所もあるのだから、と。

映画の中で起り見られるすべては、しかし、観客に距離を置かせ、同一化や同情のメカニズムではなく、プレヒト的な理性的道徳判断に頼らせている。同情も同一化も、物語について道徳的に考へるうちにおのずから生まれるということが前提とされている——この映画が狙っているのが人情話的な連想にたよつた出来合いのジャンルに慣れた観客大衆である以上、これは危うい制作態度だ。これは結局は失敗し、この作品に限られた魅力しかもちえないのはそのせいだといえる。

ミラマックスの強いマーケティング力が、『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』のためには使われた。ボスニアへのアメリカ特使であるリチャード・ホルブルックのような人が、映画の宣伝を熱心にした。公式リリースのまえにこの作品はホ

ワイトハウスで試写されたほどで、そこではビル・クリントンが、映画で描かれるボスニア少女ナターシャ・ニコルソンと一緒にそれを見たといわれている。ところが賞に関しては、政治的正しさが芸術的欠点をおききうわけにはゆかなかつた。カンヌでの宣伝攻勢と大賞へのノミネーションにもかかわらず、この作品はただのひとも賞をとれなかつた。シカゴ国際映画祭でも、おなじような運命が待っていた。アカデミー賞は重要な問題を扱った時宜を得た政治的映画としてのその性格に動かされるものと期待されていたが、ノミネーションすらうけなかつた。このような文脈では、「ヴァラエティ」によるこの映画の「受賞可能性」についての地に足のついた皮肉な評価が、作品の受容についての現実的契約だといえそうだ。同誌は10ポイント制を採用し、この作品はその話題性(「ボスニアの戦争、難民、ジャーナリストの倫理をめぐる議論」)およびタイミンクのよさ(「ミラマックスの混みあつた公開スケジュールの中で最良の公開時期を得た」)では高得点だったが、古典的なオスカー賞基準では低得点で(「いくぶんかは叙事詩的スケジュールに達しているといえるものの明らかに限られた予算で制作」)、また「いい気分になさせてくれる映画」(「戦争を背景とした悲劇としてある程度成功している」)や虚栄的要素(「登場するスターはハレルソンとトーマイだけ、しかもほとんどスクリーンには登場しない」といった基準では落第だ。それに加えてR指定(年齢制限あり)を

うけていることが、これはわかりやすいハリウッドのアクション冒険映画だという偽りの期待を生み出し、それがそうではないと知った観客たちの多くを失望させることになつた。批評的反応は、ただ表面においてのみ、肯定的だつた。これほどの政治的に正しい作品に対して、大部分の批評家はあからさまに非難することはしなかつたけれども、自分たちが熱狂にはほど遠いことを隠そうともしなかつた。包囲下のボスニアの報道でピューリッツァー賞をうけたロイ・ガットマンは、時間枠が歪められていること、地理的に離れた場所できているいくつもの事件をサラエヴォという舞台に集めたこと、大勢のジャーナリストの仕事をほんの一握りのテレビ記者のものとしていふことにより、この作品を批判した。いくつかの場面に関しては、それがサラエヴォで起こつたということにすら、ガットマンは懐疑的だつた——彼自身の経験では、たとえば強制収容所についてのレポートをサラエヴォの外に送ることは不可能だつた。彼はまたこの作品がふつうの人々の物語をかたっていないこと、戦争にあまりに深く関わりすぎたジャーナリストを誤つたかたちで描いていることも、批判している。アクション・冒険映画の基準からこの作品を採点した「シカゴ・トリビューン」のマイケル・ウィルミンソンにとつては、記者・カメラマン・チームとサラエヴォ人運転手のリストはまるで「育ちすぎたティーンエイジャー」みたいで、くすくす笑つたり大声を出したりしながら、弾丸を

よけたり騒々しい地元の美人コンテストを見物したりしている⁽²¹⁾。「インディペンデント」のエマ・デイリーは、この映画が物語の文脈をあまり説明せず、したがって一般の観客にとって誰が誰と戦っているのかがよくわからないままで、と指摘している⁽²²⁾。「ダラス・オプザーヴァー」はこの作品を「バルカン半島のゲルニカ」と呼んだが、その作品評はごく控えめなもので、この作品の全般的反響も、これとおなじような態度で特徴づけられていた——批評家たちはプロモーション素材やビデオの外箱に使うのにじゅうぶんな賞賛の宣伝文句を提供してくれたものの、核心的分析となると口をつぐんだままだったのだ⁽²³⁾。J・ホバーマンは、映画祭での観客たちは「ウエルカム・トゥ・サラエヴォ」のことを、本物の悲劇をハリウッド・ドラマと混ぜ合わせる、尊敬を欠いた、搾取的作品だとつけとめたと、はっきりと書いている⁽²⁴⁾。マーシャル・ファインは「沈んだ感情と衝撃的暴力」の組み合わせに疑問を呈した。この作品の失敗は、身の毛もよだつ殺戮劇を背景としながら、それが観客たちに、ボール紙でできているみたいに薄っぺらい人物が続々登場する、名ばかりの物語に反応することを期待しているからだ、と彼は論じている。苦しみ高貴なボスニア人たち、とても人間とは呼べない野蛮なセルビア人たち、愛らしい戦争孤児たち、戦場に慣れっことなっているものの善意にあふれた〈西〉のジャーナリストたち、といった類型だ。ファインは、こうしたすべては

「いささか遅すぎたのではないか」と考えている⁽²⁵⁾。

やはりサラエヴォで働いていたジャーナリストのジャーニーヌ・デイ・ジョヴァンニは、彼女がこの作品に怒りを覚えたことを認めている。「あなたは一九九三年にはどこにいたのか、人々が本当あなたを必要としていたときには？」と考えずにはいられなかったのだ。彼女は、戦争中にサラエヴォにいた他の人々と一緒の上映会でこの作品を見た。みんながおなじような反応をしめた。賞をうけたことのあるフォト・ジャーナリストのトム・ストッターは、一九九二年のボスニア国会爆撃の撮影時に負傷した経験の持ち主だが、彼は、

この映画のプロデューサー、グレアム・ブロードベントに「ウエルカム・トゥ・サラエヴォ」にはいくらかかったのかとたずね、答えを聞くときびしりそうな声でこういった。「それだけのお金をあのとき、あそこで使ってほしかったな」と。また、包囲された飛び地への輸送部隊を指揮していないときにはスナイパーズ・アレ！（狙撃兵通り）の郵便電信電話ビルの地下室で働いていたラリー・ホリングズワースは、突然、大笑いした。「九〇〇万ドルだと！ 九〇〇万ドルあればどれだけの食料が買えたことか、想像できるかい！」

あるインタビューで、シナリオライター「のフランク・コックトレル・ボイスは、自分がこのプロジェクトで働くことに同意したのはサラエヴォに対する強い感情があったためではなく（それは後からやってきたのだ、と彼はいう）お金が必要だったからだ、監督のウインターボトムと働いてみたかったからであり、『キリング・フィールド』（1984）が好きだったからだといった。彼はボスニアのことはあまり知らなかった。「でもひとつ、でっかい事実を知っていたよ」と彼はいう。「この戦争が無視されてきたということさ。そのことは知っている、なぜならぼく自身、それを無視していたのだから」

コックトレル・ボイスの言葉は、『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』がかかえる問題をもっともよく要約するものだと、私は信じている。制作チームのメンバーたちは、自分たちがたいして心配してもいない大義のために政治的に正しい作品を作るといふ、遅ればせの仕事に関わっていたのだ。映画が完成したのは、もはやそれが意味をもたなくなっていたからのことだった。それはサラエヴォが別に重要ではない人々によって作られた。かれらにとつて、サラエヴォとはありふれた企画のひとつであるにすぎず、それがたとえ芸術的に見てもたいした出来でなくとも、ある種の目的は達成することができるとも、制作に関わった者のポートフォリオにおいて、見栄えのする経歴になるわけだ。観客や批評家たちからの気のない反

応にもかかわらず、『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』は現在までのところ、サラエヴォを題材としたもっとも有名な映画だ。それはもっとも熱心にプロモートされ、したがってもっとも人目についた映画なのだ。

同時期に（西）で作られた他の映画もまた、感傷と商業化された政治的正しさの混合に頼っていた。一例がデヴィッド・アットウッドの『心臓を撃ち抜かれて』だが、これは『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』ほどの派手なマーケティングを欠き、まったく明らかに、人気を得ることに失敗した。やはりジャーナリストの体験談（ジョン・フォークの『反・狙撃兵』を原作とし、カリスマ的ではあるものの知名度の落ちるイギリスのライナス・ローチやカナダのウィンセント・ペレス、ロテール・ブリュトーなどが出演するこの作品は、セルビア人とムスリムの、友人どうしである二人のサラエヴォ人の物語をかたっている。二人は結局、敵となり、最後には互いを撃ちあう。映画の冒頭では二人ともおなじようにいい人なのだが、ムスリムのほうは苦しみ、しだいに聖人のようなオーラを放つようになり、一方、セルビア人のほうは、女も子供もなく無差別に殺す怪物になってゆく。この作品は正当派だという感觸があり、サラエヴォの本質的イメージである広がりゆく墓地の風景で終るのだが、それも紛争の単純すぎる扱いを償うにはいたっていない。

ボスニアで作られた最初の長編『パーフェクト・サーク

ル』は、『ウェルカム・トゥ・サラエヴォ』とおなじ時期に発表された。アメリカで教育をうけたアデミール・ケノヴィッチは戦争前に二つの長編を監督していた。包囲期間中にSAGAでおこなった活発な創作活動のおかげで、長編を制作するために必要な三〇〇万ドルを見つけることができた。ケノヴィッチと、以前にクストリツァのいくつかの作品のシナリオを書いたことで知られる詩人のアブドラ・シドランによって共同執筆された『バーフェクト・サークル』は、包囲下のサラエヴォでの生活の報告だ。物語は疲れはてたムスリムの詩人ハムザの視点からかたられる。彼の家族は、街を出て行った。自殺寸前のところにいるハムザは、二人の家のない孤児——九歳の啞のケリムとその弟の七歳のアデイス——の面倒を見ているうちに、人間らしい気持ちを取り戻す。少年たちの叔母を探すが、ハムザに、生きたいという欲望をよみがえらせたのだ。詩人が少年たちの叔母の行方をつきとめ、アデイスとケリムが彼女に会うためにドイツに旅するのを準備してやるころには、彼と子供たちの絆は非常に強くなっていて、子供たちは彼と別れることを拒絶する。他の映画と同様、ここでも混み合った墓地のイメージが使われる。——実際、この映画は墓地ではじまり墓地で終るのだ。この作品は他の映画以上に感情に焦点を合わせ、批評家たちからはあまりにも「感傷性過剰」だと評された。世界中の映画祭で成功をおさめたにもかかわらず、それは〈西〉では劇場公

開されず、ビデオも発売されなかった。

サラエヴォをめぐる長編はさらに作られつつあり、この主題は映画作家にとつて魅力を失っていない。もっとも大きな注目を集めているのはボスニア・フィルム制作の超大作の企画で、これはただ『サラエヴォ』と呼ばれている。当初、監督はユーゴスラヴィア映画界のベテランでユーゴのバルチザン叙事詩というジャンルの代表的作家、ヴェリコ・ブライチとなる予定だった。バルチザンのレジスタンスの闘士たちを奮めたたえる『ネレトヴァの戦い』(1969)や『チト!の回想』(1980)、そして『英雄たち』といった作品の監督だ。『サラエヴォ』は巨大スケールの叙事詩的作品となるものとして計画され、戦争と破壊の場面では一万二千人のエキストラを投入することになっていた。カトリーヌ・ドヌーヴやクラウディア・カルディナーレといった女優が、主役をやらなにかという打診をうけた。けれども二〇〇〇年、予備制作の段階でほとんど一〇〇万ドルを使ったのち、実際の製作は中断され、そのまま。プロデューサーたちはブライチをプロジェクトからははずし、代わりにイギリスを拠点として活動する若いボスニア人監督ヤスミン・ディズダールを起用しようとした、といわれている(断られた)。政治的錯綜は、これからもつづきそうだ。

サラエヴォ人はこのプロジェクトについて非常に懐疑的だったという——たぶんこの作品が、『ウェルカム・トゥ・サ

「ラエヴォ」と並んで、あの街の決定的ヴィジョンとなつてしまふことを予感して、けれどもかれらが求めているのは、サラエヴォという街が、まるで異なつたかたちで描かれることなのだ。

ドキュメンタリー

サラエヴォ人の映画は、いったい何を扱っていたのか？ ある者は、より幸福な時代の記憶がフィルムとして残っているのを使い、たとえば一九八四年のオリンピック大会の跡地のような、見なれた場所を再訪することを選ぶ。ある者は、生と死の微妙な形而上学的瞬間を見つめる詩的ヴィジョンを好んだ。ドキュメンタリー映像とフィクション的イメージを交互させることで、かれらはサラエヴォの、より個人的なヴィジョンを作ることができた。ある者は自分の日々の生存を記録し、包囲下の人間の精神の強さを描くことで、苦境にある都市とその住民を讃えた。これらの記録は、ドキュメンタリー映像として使われるよう提供された。

比較文学教授のトウルトコ・クレノヴィッチと監督ハリス・プロリッチは、「地獄の九つの層」という概念に基づいて『サラエヴォの死』を作った。各パートはアメリカ合衆国憲法、生存の権利、自由の権利、幸福の追求の権利への言及とともに進められる。監督たちが訪れる場所とこの映画作品とは、ダンテの『神曲地獄篇』の各層にたとえられる——日々の砲

撃の恐怖にさらされる家々、図書館の廃墟、空っぽの学校、病院、キャンプ、路上での虐殺の場所、墓地、そして前線。印象主義的でダイナミックなモンタージュは、幅広い参照事項をもつ——ムンクの「叫び」からスペイン内乱の実写、そしてミハイル・カラトーゾフの戦争ドラマ『鶴は飛んでゆく』(1957)からの引用まで。

サラエヴォの映画作家たちの短編のトピックスの多くが、外国のテレビ・クルーやドキュメンタリー作家たちがそれぞれに作る作品において複製された。包囲下の女性たちの生活を映した国産作品がいくつもあり、あるカナダの作品はサラエヴォ女性の経験を細部まで探究している。国産の短編『サラエヴォの天使たち』(1994)は、アーティストで一連の壁画を製作しているルイ・ジャムの仕事を追つたものだ。荒らされた都市の精神的現実を再現するために、子供たちの映像、音楽や音を、連想によりモンタージュしている。そしてこれらのおなじイメージが、外国で作られる多くのドキュメンタリーにも現れるのだ。国産の映画がサラエヴォの音楽家、芸術家、作家たちを映し、外国の作品もおなじことをする。ある国産ドキュメンタリーは、拳銃直前に殺された花婿を欠いたままの結婚式を映し、外国のある作品は、街を脱出しようとしているうちに殺された、互いに異なる民族集団に属するカップルの悲劇的運命を追う。国産の短編、外国の短編のいずれもが、飢えた人々と野良犬が並んでゴミの山をあさつ

ている姿を映し出す⁴⁰。国産か外国物かを問わず、多くの作品が、トラウマなどうけていないかのようになり一杯ふるまう子供たちのトラウマ体験を追っている——ある片腕の少年はちやんと雪玉を作れないことに苛立ち、別の少年は手榴弾のコレクションを鼻高々で自慢し、十歳のアメラは街のもつとも危険な地区で病気の父親の世話を始めすべてをしなくてはならないのだ⁴¹。

そんなフィルムによるコラージュは、じつはサラエヴォの地元作家たちが、包囲下の都市のコラージュを作り、その作品が翻訳され、外国で出版されている作家たちが探究したトピックスを複製している。皮肉にも、映画やビデオ作品のほうがより広範に人目にふれそうなものなのに、より大きなオーディエンスを獲得したのは文章家たちの作品だった。包囲下のサラエヴォでの生活や亡命生活を綴って出版された本は、この街からはるかに遠い土地でも知られるようになった。このテキストの大部分は日記形式を採用し、おなじものについて語っている——無力さ、廃墟、飢え、暗闇、絶望——ただ主調をなす感情が異なっているだけだ。ある者はサラエヴォの人々の勇敢さについて語り、かれらの試練を記録してゆくことを選んだ。二冊の本、オスロボジェーニエ新聞の記者ズラトコ・ディズグーレヴィッチが戦時中に書いた日々のコラムの多くを収録したものと、芸術家や作家の仕事や一般の人々の生活、ジョーク、日々の悩みを日録風に記録したもの

が、翻訳され外国で流通していった。しだいに人々をうちめめしていった憂鬱と悲観主義に焦点をあわせ、人々が「蠅のように」殺されているという気持ちを表示していたものもある⁴²。エルマ・ソフティッチのクロニクルは、脱力感、無気力、無感情への、耐え難い落ち込みを語っている。いま世界中に散らばっている若く成熟したサラエヴォ人たちが、かれらが経験した生活の破壊を語り、一方で、異なつたかたちで想像する、未来への別のヴィジョンを作り出そうとしている⁴³。

包囲下の街から手紙をもちだせる可能性は非常に低かったので、目的地にちゃんと届いたものは、ただちに博物館資料なみに貴重なものとなった。一九九三年、イタリアのジャーナリスト、アンナ・カタルデイが「サラエヴォからの手紙」(1994)という書簡集を編纂した⁴⁴。これらの手紙は出てゆくこと留まることについて語り、電気も水道もない生活の屈辱を語り、よるべなさを語った。どの手紙にも死者についての記述があり、それはふつう簡単な独立した文として、何人かの友人や親戚の名前を記していた。こうしたすべてが落ちつかなき、不確実さ、別離の不安と混ざりあっているのだ。とはいっても、サラエヴォの人々がみずからについて語るメッセージのいくつかの重要な要素は、「翻訳により失われた」。留まるか出てゆくかというジレンマについての永続的な、痛みをともなう考察が、外国での映画制作によって取り上げられ、発展させられることはほとんどなかったけれども、

それは国産の文章や映画の場合には全作品に見られるものだ。もうひとつの、なぜかボスニアの作品だけに現れる主題に、外の世界にむかって正常さを伝えようとする努力、「おかしな精神状態」と集団的狂気が支配することを妨げようとする努力がある——映画作家たちが外国のともだちに宛てて作った書簡¹¹映画がそれで、留まり、包囲の狂気のただなかで生きている者たちの精神状態がどのようなものであるかを知らせようとするものだ。¹²こうした作品のひとつ「ぼくは脚を焼いた」(1994)は戦争の狂気を主題とし、いまでは病院で働いている映画専攻の学生の、毎日の仕事を描いている。彼の仕事とは、切断された脚を火葬用の炉に運んでゆくことだった。

もうひとつ、外国ではほとんど取り上げられず、サラエヴォの映画作家や文章家によって何度もくりかえされてきたのは、基本的な肉体的欲求が満たされなくなるのが避けられない状況に対する、とまどいだった——水がなくて体をきれいにできないこと、食べ物がなくて飢えを避けられないこと。

全員がせひともと語るのには、捨てられ、裏切られたという気持ちだ。ボスニアに対する国連軍のうさんくさい介入ぶり¹³は、たしかに「国家指定安全地域——スレブレニツアの裏切り」¹⁴より最近では非常に批判的な「墓からの叫び」¹⁵のようにな¹⁶西¹⁷のドキュメンタリーで取り上げられている。サラエヴォの作家たちは、かれらが国際社会の裏切りと見るものに

ついてかたる機会を、けつして逃さない。デイズダ・レヴィッチは国連を「偽善者」と呼び、カラハツサンは国連が一九九三年十一月、セルビアの工場で購入した子供服をもちこむことによりボスニア人にとんでもない屈辱を強いた、と述べている。

この状況を見るにあたって多くのサラエヴォ人が選んだブラックユーモアは、外国の映画や文章にはごく稀にしか反映されていない。そんなユーモアは、チャンネル4制作のドキュメンタリー「ツォーリスト・サラエヴォ、九三年」(1993)——包囲された住民がいかにサラエヴォで生き延びているかをめぐるパロディ的・超現実的旅行ガイド——や、あるいは社会問題を扱う雑誌「カラーズ」の特集号にも見られる。この特集号にはサラエヴォでのワイルドなパーティーの写真が掲載され、包囲下での日常生活の心配事が語られている。どうやって男の子あるいは女の子と知り合うのか？ コンドームはどうやって手に入れるのか？ どこで運動をするのか？ どうやって髪を赤く染めるのか？ ベットの餌はどうするのか？ ピッツアを食べるにはどこにゆくのか？ 体重を減らすにはどうするのか？ こうした作品群がめざしているのは、サラエヴォの若者たちがアブノーマルな状況下でノーマルに生活しようとしてきたという事実をしつこく伝えることだ。¹⁸

しかしブラックユーモアがもつともよく見えるのは、TR

I OやFAMAといったサラエヴォのポップ・グループのヒットな作品においてだろう。占領下の街への旅行ガイドブック「サラエヴォ旅行案内」の表紙で、FAMAのメンバーは、もしあなたがサラエヴォにきたならば「あなたはよく笑うことになる」と約束している(FAMA, 1993)。「太陽がふりそそぐサラエヴォからこんにちは」という副題をもつこの本は、見なれた白いプラスチックの水容器をはこぶ少年の写真飾っている。本はポケット判の旅行ガイドブックのように構成されていて、宿泊施設(生き延びるためのテクニク)、食べ物(庭のかたつむり、カバノキのジュース)、レクリエーション(狙撃兵にねらわれつつ文差点を駆け抜けること——ここでいちばん人気のあるスポーツ)、夜の生活(夜間外出禁止令、石油ランプ)、記念品(砲弾の破片)、観光(「狙撃兵通り」、墓地)、そして街の陰鬱な現実をしめす写真やフォトモンタージュ。このガイドブックによって、FAMAは新しいジャンルを創始した——政治エンターテインメントというジャンルだ。

「ミザルド」という番組(Mizardo は Odazim)「私は出てゆく」の綴りをさかさまにしたもの(サラエヴォに残ることを暗示している)は、サラエヴォのイメージを使いながら、「インフォテインメント」ジャンルのパロディでもある、長めのテレビ・インフォマーシャル(長い情報紹介的部分を含み一般番組に似せたかたちで作られたコマーシャル)として作られた。それと似たプロジェクトが「サラエヴォ・ゲッター・ス

ベクタクル」で、それを作者のサーニン・ル・キッチは「アンチ・ヴィデオ・クリップ」だといっている。このプロジェクトは、CNNやヨーロッパ各地のテレビ放送局からとられた、ボスニア戦争のメディア報道のコラージュを中心としてできている。

包囲下でサラエヴォ人たちによって書かれ制作された証言は、読むにも見るにも、努力が要求される。大部分は、爽しくないからだ。多くは気の滅入るもので、反復が多い。持続的な同一化と同情を要求し——それは現代のオーディエンスには心構えができていない態度だ——文化的消費というあつからんとした習慣を超えた、参加の姿勢が要求される。

とはいえ、サラエヴォにいたすべての人が、外国のメディア・クルーの存在を心よく思っていたわけではない。「包囲下の真実」では、ある人々がジャーナリストのことを「ゴキブリ」だと呼び、やつらは私たちを「動物みたいに撮影する」という。それは短編「シャベル」(1997)で表現された感情でもある。カメラは地下室にシャベルをとりによく男を追う。彼は庭に出て、地面に穴を掘る。それからカメラの方をむき、カメラを奪いとって、埋める。こうしていつもつきまとうメディアという覗き屋的存在から、自分を解放するのだ。他にもさまざまな時に、サラエヴォ市民は記者たちが死と破壊にしか関心をしめさないことを、それはセンセーシ

ヨナリズムであり、「商業主義」だと、憤慨しつつ語っていた。血と廃墟の「商業的」搾取がはびこり、それが外国のジャーナリストや映画作家に、ふつうの人々の英雄的生き方という単純な事実を見えなくしている、とかれらは感じている。

サラエヴォをめぐる映画は私たちの心に、第二次世界大戦後の廃墟のヨーロッパを撮った先行する作品のイメージ群を、避けがたく呼びさします。ロッセリーニの「ドイツ零年」(1947)に出てくる少年の絶望は、「パーフェクト・サークル」の少年たちの経験そのものではないだろうか？ ワイダの「戦いの後の光景」とレネの「ヒロシマ、わが愛」(1959)の荒涼とした感じは、「ユリシーズの腫」や「英雄たち」の主人公の経験ではないか？ ワイダの「地下水道」における都市の破壊は、サラエヴォで撮られるすべての映画の廃墟や瓦礫に再現されているのではないか？ 私たちはレニングラードの封鎖、ドレスデンやベルリンの爆撃、ヨーロッパ全土にわたって第二次大戦が残した文化遺産や田園地帯の破壊のあとを、考えずにはいられないのではないか？ これらの都市と並んで、サラエヴォは苦難の都市のリストに位置をしめるようになり、しかるべき注目を集めた。この注目は、おそらく未来においては戦争中ほどに集中的なものではなくなるだろうし、コスモポリタンの活気はまず消えてゆくだろう。街は徐々に、ふつうの存在へと帰ってゆく。平和とは、

ふつうであることなのだ。

注

(10) 一九九四年、S&Cはヨーロッパ・フィルム・アカデミー賞を受賞した。賞を手渡したのはウイム・ヴェンターズ。このグループのメンバーには故ミルザ・イドリゾヴィッチ、ピエール・ジャリツァ、ベンジャミン・フィリップポヴィッチらがいた。

(11) J・マックス・ロビンズ「サラエヴォ、グラウンド・ゼロ——アメリカTVには熱すぎる？」に引用。「ヴァラエティ」1993年8月2日号、8ページ。またアンドルー・マイアー「サラエヴォで、グラウンド・ゼロからの眺め」、「ニューヨーク・タイムズ」1993年5月23日、H21ページ。同様のケースにかねらの「MGMサラエヴォ、人、神、怪物」(1992)がある。

(12) たとえば「包囲下の街路」(1993)など、ボスニア/イギリス/フランス、S&C/BBC2/ボワン・デュー・ジュール制作。制作指揮アミール・ケノウィッチ。このプロジェクトはヨーロッパ放送界では特異な企画であった。それは一連の短い、二分間のドキュメンタリーからなっていて、戦争の微妙な非人間性を、一見ささいな細部によって描き出している。これらの短編は一九九二年暮れにS&Cのメンバーによってサラエヴォで撮影され、ついで編集され、いくつかのヨーロッパのメジャー・テレビ・ネットワークで毎日のように放映された。

(13) ロビンズ「サラエヴォ、グラウンド・ゼロ」8ページ。またマイアー「グラウンド・ゼロからの眺め」、H21ページを見よ。

(14) これは旧ユーゴスラヴィアで狩猟をしているうちに戦争勃発に出くわした三人のイタリア人狩猟家をめぐる冒険アクション物だ。かれらはまず、狩猟案内人が約束どおりに姿を見せなかったことで、最初の障害を味わう。代わりにその人の娘ラタにガイドを頼みこみ、つかのま牧歌的な山野行を楽しむのだが、ほどなくかれらのひとり

が狙撃兵により負傷させられる。街の病院に急ぐと、そこは沈黙し悲しげな顔をした、市民たちでいっぱい、爆弾や機関銃が道路を通行不可能にしている。やがてラダがイタリア人たちに逃げ道を考えにくる。彼女はそばの屋根にいたひとりの狙撃兵を殺すのだが、最後の最後になって、これが彼女自身の父親だったとわかるのだ。

(15) 『水瓶座の時代』はフィル・アルデン・ロビンソン(『フィールド・オヴ・ドリームス』、『スニーカーズ』)によって監督されることになっていたユニヴァーサル・ピクチャーズのプロジェクトだが、彼は戦争の真最中に四度、サラエヴォを訪れていた。八〇〇〇万ドル近い予算(うち二二五〇万ドルはフォードとの契約)はユニヴァーサルにはあまりに重すぎると考えられ、同社は大幅な切りつめを要求し、ミューチュアル・フィルム社からの出資でこのプロジェクトを後押ししようとした。シナリオ上の問題と、安全なロケ場所を探すことの困難も報告されている。

(16) アルトゥーロ・ベレス・レベルテの小説を原作とし、戦後になってサラエヴォで撮られたこの作品は、数人のテレビ・ジャーナリストを主人公とし、かれらの「こんなぞんぶ見たことがあるぞ」という態度が、かれらが実際に目撃するものによって磨かれてゆくようすを物語っている。

(17) マイケル・ニコルソン『ナターシャの物語』(ロンドン、マクミラン、1993)、『ウエルカム・トゥ・サラエヴォ』(1997)、イギリス/アメリカ、監督マイケル・ウィンターボトム。制作ドラゴン・ピクチャーズ/チャンネル4フィルムズ/ミラマックス・フィルムズ。配給はイギリスではチャンネル4フィルムズ(別名フィルム4インターナショナル)、アメリカではミラマックス・フィルムズ。キャストはステイヴン・ティレイン(ヘンダーソン)、ウディ・ハレルソン、マリサ・トーマイ(ニーナ)、ケリー・フォックス、ゴラン・ヴィシニッチ(リスト)。

(18) 『ウエルカム・トゥ・サラエヴォ』、『デイリー・ヴァラエティ』1997年12月16日号、28ページ。

(19) ロイ・ガットマン「私はそこにいた——そうじゃなかったか?」、『ニューズデイ』1997年11月16日号、D11ページ。

(20) ロイ・ガットマン「サラエヴォにおけるより大きな強方を英」、『ニューズデイ』1997年11月26日、B11ページ。

(21) M・ウィルミントン、「憤慨した『サラエヴォ』が怒りを買う」、『シカゴ・トリビューン』1998年1月9日、CN/Aページ。

(22) E・デイリー「現実はいんとこなかったが、フィクションはくもかもしれない」、『インディペンデント』1997年11月14日号、2ページ。

(23) マイケル・スラゴ「戦いの傷——動揺する『ウエルカム・トゥ・サラエヴォ』は、しばしばあまりにリアルで痛い」、『グラス・オブザヴァー』1998年1月8日。

(24) J・ホバーマン「戦国遺跡」、『ヴィレッジ・ヴォイス』1997年12月2日号。

(25) マーシャル・ファイン「映画によるサラエヴォとボスニアのクローズ・アップ像は衝撃を与えるか?」、『ガーネット・ニューズサーヴイス』1997年12月1日号。

(26) ジャニヌ・ディ・ジョヴァンニ「サラエヴォを生き延びること」、『タイムズ』1997年11月15日号。

(27) フランク・コットレル・ボイス「芸術——ホラーの中の人間性」、『サンデー・テレグラフ』1997年11月2日号、7ページ。実際、この作品はやがてカンボジアを舞台とするローラン・ジョフエの『キリング・フィールド』(アメリカ、1998)のみならず、戦争地帯におけるジャーナリストをめぐる他の作品とも比べられた。インドネシアを舞台とするピーター・ウエアーの『危険な年』(オーストラリア/アメリカ、1982)、ニカラグアを舞台とするロジャー・スポッティスウッドの『アングラー・ファイア』(アメリカ、1983)、そしてオリヴァー・ストーンズの『サルバドル』(アメリカ、1986)だ。

(28) この作品のプロデューサーのグレアム・ブロードベントは、そ

れ以後、スリラーの「ザ・テット・コレクター」(イギリス、アンソニー・ニールソン、1999)を制作している。「ウエルカム・トゥ・サラエヴォ」のときまでには、監督のマイケル・ウインターボトムはスリラーの「バタフライ・キス」(イギリス、1995、シナリオはF・C・ボイス)とトーマス・ハーティの小説の翻案である「日陰のふたり」(イギリス、1996)を撮っていた。彼はその後二つの地味な現代ドラマ、「アイウォントユー」(イギリス、1998)と「ひかりのまち」(イギリス、1999)を撮った。脚本家のフランク・コットレル・ボイスは、それ以後、成功した音楽一家の伝記物語「ヒラリーとジャッキー」を書いた(イギリス、アナンド・タッカー、1998)。

(29) この作品は一九九八年のロンドン映画祭で上映されたが、一九九九年にBBC第二放送で放映されたときには、長編映画だということすら知らされなかった。

(30) 「パーフェクト・サークル」に出資したのはボスニア文化省、サラエヴォ市、ユニセフ、ソロス基金、プロ・ヘルヴェシア、ロッドテルダム国際映画祭ヒューベルト・パルス基金、ロカルノ映画祭、そしてフランス、ハンガリー、クロアチア、オランダの独立プロダクション会社であり、さらにユリマー・ジュの協賛を得られた。この作品はジェイムズ・キャメロンの「タイタニック」とともに上映された東京国際映画祭で賞を受け、エルサレムおよびロンドンの映画祭でも高い評価を得た。ケノウィッチの作品は一九九七年のカンヌの監督週間にも選定されていた。

(31) ジェフ・ブラウン「忘れてはならない記念日」、「タイムズ」1997年5月12日。「ヴァラエティ」のエマニュエル・レヴィは「パーフェクト・サークル」を第二次大戦を背景とする古典的作品ルネ・クレマンの「禁じられた遊び」やアンドレイ・タルコフスキの「僕の村は戦場だった」と比べた(「パーフェクト・サークル」、「ヴァラエティ」1997年6月16-22日号、35ページ)。

(32) ラーダ・シェーシッチ、「ボスニア」、「ヴァラエティ・インター

ナショナル・フィルムガイド」(ロンドン、フェイバー・アンド・ダウソン、1999年、102ページ)。

(33) アルティヤナ・マリッチ「映画「サラエヴォ」のヴエリコ・プライツ監督が被写体」(「オスロボジエニエ」サラエヴォ、1999年10月10日)。アルティヤナ・マリッチ「映画「サラエヴォ」のヴエリコ・プライツ監督が被写体」(「インタビュー」)、「オスロボジエニエ」、1999年10月31日。アルティヤナ・マリッチ「ヴエリコ・プライツ氏、映画「サラエヴォ」の制作構想に着手」(「オスロボジエニエ」、2000年2月14日)。

(34) 「ピクチャーズ」(1993)、「八年後」(1993)、「サラエヴォみたい」(1993)。

(35) 「この人を見よ」(1992-1994)、「サラエヴォの十字架の道」(1993)、「マインドレス」(1997)。

(36) 「アービサイド(都市殺し)」(1994)、「ザ・ブルー・ガイド」(ネナード・ディズグーレウィッチ、1994)、「サラエヴォ」(ミルザ・イドリゾウィッチ、1992)、「包囲下の街路」(1993)。「ボスニア・テレビ制作の「サラエヴォ発の物語1」(1992-1995)と「サラエヴォ発の物語2」(1992-1995)という二つの編集テープは、包囲下のサラエヴォの日常生活を題材とした三分間の短編を集めたもの。含まれている短編には「水」(ネジャド・ペーコウィッチ)、「電気」(スルジャン・ウーレティッチ)、「彫刻家」(ビエール・ジャリツァ)、「NATO」(ズラトコ・ラヴァニッチ)、「虐殺」(ズラトコ・ラヴァニッチ)、「プロメテウス」(ズラトコ・ラヴァニッチ)など、他にもたくさん作品がある。

(37) 「三月八日」(1993)、「グレート」(1998)、「みんながサラエヴォという名前だった」(カナダ、1994)。

(38) 「サラエヴォ・ストリング・カルテット」(1994)、「戦争芸術」(1994)、「サラエヴォでゴドーを待ちながら」(1994)、「アブドゥラ・シドラ」(1995)。

(39) 「サラエヴォの結婚式」(1993)、「サラエヴォのロミオとジ

- ユリエット」(1994)。
- (40) 「浮浪者たち犬たち」(ボスニア、1993)、「サラエヴォの犬たち」(イタリア、1995)。
- (41) ボスニア作品では以下のもの。「アメラの学校のお休み」(1993)、「趣味」(1993)、「サラエヴォの子供たち」(1994)、「アミール・グーコヴィッチ」(私を描いて……) (フランソワ・リユネル、1994)、「子供たちを撃つな」(1994)、「子供たちの中の戦争」(1994)、「どこにでもいる子供」(1995)。外国作品では以下のとおり。「子供警察隊」(オーストリア、1993)、「戦火の下の子供」(イギリス、1993)。これは子供に焦点を合わせた作品の不完全なリストではない。完全なリストにはさらに20以上の、大部分は短編の作品が加わるだろう。
- (42) タティヤナ・プロトカ「細断然に叩かれて」日記からの抜粋、「シユビーゲル」1993年8号、154-18ページ。
- (43) スラータ・フィリップヴィッチ(1994)、ジェヴァド・カラハン(1994)、ステenko・レシッチ(1995)、セメズティン・メフメティノヴィッチ(1998)。
- (44) ほとんどが移住者ないしは難民の女性によって書かれたおなじような文集として、ある国際女性グループによって編集された「ザ・スウィッチケース」がある。(メルトウス他、1997)。
- (45) 「手紙」(一九九二年八月一九日付)(1993)、「友人たちへのメッセージ」(1993)、「ブルーとS(二四時間)」(1993/7)。
- (46) 「カララズ14——戦争」1996年3月。
- (47) テサロニキ国際映画祭での「予期せぬ散歩」の共同制作者ヤスナ・パンシッチの発行、1998年11月。
- Dina Jordanova, Visions of Sarajevo: The World Comes to the Balkans (Chapter 12 of *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, British Film Institute, 2001)
- © Dina Jordanova 2001

お詫びと訂正

本誌4月号に掲載いたしましたテッサ・モーリス・鈴木「知的所有財産と先住民の権利」中に表記の誤りがございました。固有名にもかわらず正式の名称で表記しなかったことにつきまして、「北方少数民族資料館ジャッカ・ドフニ」および関係者の方々に深くお詫び申し上げますとともに、以下のように訂正させていただきます。

一、二頁上段二行目にある「ジャッカ・ドフニ博物館」は正式には「北方少数民族資料館ジャッカ・ドフニ」(略称 資料館ジャッカ・ドフニ)です。以下、一〇頁下段にいたるまで「ジャッカ・ドフニ博物館」およびジャッカ・ドフニを指す「博物館」という言葉が頻出しますが、これらはすべて同じ名称であり、そのように訂正いたします。

二、三頁下段五行目に初出の Dahnian Gendanu を「ゲー・ヒンニエニ・ゲンターヌ」とカナ書きに訂正します。写真に他に二カ所、四頁上段にある一カ所も同じように訂正いたします。また、最後の「引用文献」にある「田中丁、Dahnian Gendanu, 1978」[Gendanu ある少数民族のドラマ]東京、徳間書店]も正しくは「田中丁、ゲー・ヒンニエニ・ゲンターヌ 1978、[ゲンターヌ ある少数民族のドラマ]東京、現代史出版会(発行)、徳間書店(発売)です。雑誌情報としても不正確でした。

二〇〇二年七月

みすず書房

〒 113-0033 東京都文京区本郷五

三三二二